



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Sztuka cytatu : od powieści przez anty-powieść do metapowieści

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (2000). Sztuka cytatu : od powieści przez anty-powieść do metapowieści. W: W. Bolecki, I. Opacki (red.), "Genologia dzisiaj" (S. 173-190). Warszawa : Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

SZTUKA CYTATU: OD POWIEŚCI PRZEZ ANTY-POWIEŚĆ DO METAPOWIEŚCI

1.

Do niedawna problematyka cytatu w niewielkim stopniu zajmowała literaturoznawców, pozostając w cieniu kwestii związanych ze zjawiskiem stylizacji. Zmiana, jaka nastąpiła ostatnio, nie wynika z samej wyłącznie kariery – rozmaicie zresztą pojmowanego – pojęcia intertekstualności. Zasadniczym czynnikiem zdają się przemiany literatury, która współcześnie bardzo chętnie wyzyskuje ten chwyt. Dotychczas cytaty (lub kryptocytaty) rozpatrywano jako przykład bezpośredniej aluzji literackiej.¹ Sytuowany natomiast w kontekście stylizacji, zajmował pozycję przypadku granicznego, aczkolwiek w niektórych pracach (np. Marii Renaty Mayenowej²) urastał do rangi wzorca czy modelu operacji stylizacyjnych. Sprowadzając to stanowisko do krótkiej formuły, powiedzielibyśmy, że stylizacja to cytaty (cudzego) stylu. W istocie jednak formuła ta odpowiadałaby raczej temu, co Danuta Danek nazwała „cytatem struktury”³, który – zdaniem Stanisława Balbusa – w zasadniczym punkcie odbiega od właściwej stylizacji, nawet jeśli pod innymi względami może być z nią zestawiany czy zgoła rozpatrywany jako jej model. Rzecz bowiem w tym, że tzw. cytaty struktury – inaczej niż tekst stylizowany – jest przykładem „tekstu w tekście”.⁴

¹ Zob. K. Górski, *Aluzja literacka (Istota zjawiska i jego typologia)*, w: *Problemy teorii literatury*. S. 1, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1987.

² „O stylizacji (...) mówimy wówczas, kiedy mamy do czynienia z tekstem, który jest tak zorganizowany, by być znakiem określonego spetyfikowanego stylu. Jest to znak ikoniczny określonego stylu. (...) Stylizacja wnosi informację drugiego stopnia, informację o organizacji znakowej. W tym sensie przypomina cytaty, który wnosi informację metajęzykową” – pisała M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974, s. 363-364.

³ Zob. D. Danek, *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, w: *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.

⁴ Zob. S. Balbus, *Miedzy stylami*. Kraków 1993, s. 34-36. Zob. tegoż, *Stylizacja i zjawiska jej pokrewne w procesie historycznoliterackim*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2. W rozprawie *Historyk literatury i cytaty* Włodzimierz Bolecki podjął krytykę kategorii „cytatu struktury”: „Przed wszystkim, określenie «cytaty struktury» jest wewnętrznie sprzeczne. Struktura to przecież system relacji. Jak można cytować relacje? (...) zjawiska, o których pisze Danek, to po prostu stylizacja, pastisz, parodia, aktualizacja, a czasem – jak mówi Głowiński – «mimetyzm formalny». Ich wspólną cechą jest właśnie to, że nie są cytata mi, tzn. nie przytaczają, lecz naśladują” (W. Bolecki, *Historyk literatury i cytaty*, w: *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa

Relacja między cytatem a stylizacją wygląda nieco inaczej w świetle pracy Krzysztofa Kłosińskiego *Wokół „Historii maniaków”*.⁵ Jej autor odtwarza to rozumienie stylizacji, jakie funkcjonowało w świadomości literackiej na przełomie pierwszego i drugiego dziesięciolecia XX wieku. Nie oznaczała ona wówczas motywowanego mimetycznie bądź polemicznie odwzorowywania innego stylu, ale wręcz przeciwnie – język „nieprzezroczysty”, afunkcjonalny w planie komunikacji społecznej, stylistyczną autoprezentację tekstu:

Stylizować znaczy więc konstruować mowę sztuczną, odbiegać, przekreślać podstawy porozumienia, zanurzone w uniwersum mowy zbiorowej, nie – jak dziś przyjmujemy – naśladować, upodabniać, podrabiać, ale odwrotnie – odpodabniać, udziwniać, fałszować.⁶

Nie była to zatem „stylizacja na”, ale raczej – „stylizacja od”, przedstawiająca czytelnikowi ofertę swoiście „spotęgowanej” literackości.

O wspomnianej pracy Kłosińskiego warto pamiętać nie tylko dlatego, że uświadamia ona, jak długą i ciekawą drogę przebyła w dwudziestowiecznej świadomości literackiej kategoria stylizacji. Jest bowiem faktem o znaczeniu pierwszorzędnym, że utwory operujące taką właśnie „stylizacją od” pojawiały się nie tylko w drugiej dekadzie wieku. „Proza stylizowana” (czy może raczej – przez analogię do pojęcia wyobcowania – „wystylizowana”) nie była więc charakterystyczna jedynie dla schyłkowej fazy Młodej Polski. Powracała wielokrotnie. Choćby w latach 30. (opisywany przez Boleckiego „poetycki model prozy w dwudziestolecium międzywojennym”) czy za sprawą niektórych debiutantów lat 70. (m.in. powieści Sołtysika, Kirscha, Ogińskiego).

Można zaryzykować stwierdzenie, że pisarstwo takie nie było jednorazowym fenomenem, ale jednym z najtrwalszych modeli czy wzorów prozy nowoczesnej, który – rzecz szczególnie ciekawa – chętnie podejmowano w momentach zwrotnych dla dziejów całego okresu. Daje bowiem do myślenia, że szczególna aktywność „stylizatorów” pokrywa się z rytmem wewnętrznych cezur w rodzimym (szeroko rozumianym) modernizmie: 1910, 1932, 1956, 1976 – aczkolwiek ta ostatnia data wiązałaby się z rewoltą nieudaną i rychło unieważnioną.⁷ Nic w tym dziwnego. Nacechowana autotelicznie, eksponująca własną literackość „proza stylizo-

1998, s. 16.) Wskazana przez Balbusa różnica między „cytatem struktury” a stylizacją każe jednak uznać stanowisko Boleckiego za nazbyt restrykcyjne, mimo słusznych zastrzeżeń polemisty co do nazwy pojęcia (bo, w rzeczy samej, struktury cytować nie sposób; pamiętajmy jednak, że Danuta Danek używała wymiennie innego określenia – *quasi*-cytat). Bez wątpienia, o cytacie możemy mówić tylko wtedy, gdy spotykamy się w danym tekście z przytoczeniem jakiegoś innego tekstu. Z tym, że oprócz przytoczeń właściwych możemy również napotkać *fingowane i niejawne*. W pierwszym wypadku nadawca utworu wprawdzie zaznacza – w ten czy inny sposób – operację przytoczenia, lecz w ślad za tym nie pojawia się cytat z żadnego realnie istniejącego tekstu. W drugim wypadku sprawy mają się na odwrót. Między cytatami empirycznymi, cytatami sfingowanymi a kryptocytatami istnieją ewidentne różnice, nad którymi nie można przejść do porządku dziennego. Skłaniałbym się jednak do uznania cytatów sfingowanych (w tym tzw. cytatów struktury) oraz kryptocytatów za szczególne odmiany przytoczeń w literaturze, a nie – do wyłączenia ich z tej klasy zjawisk.

⁵ Zob. K. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków”*. Stylizacja. Brzydota. Groteska, Kraków 1992.

⁶ Ibidem, s. 229.

⁷ Daty 1976 nie łączę tu oczywiście z powstaniem drugiego obiegu, lecz z początkami ruchu określonego mianem „prozy nowych nazwisk”.

wana” była – poza wszystkim innym – tyleż konsekwencją, co diagnozą „społecznego wykorzenienia” samej literatury. Tu bodaj najwcześniejszej dochodzi do samouświadamienia tego, co nazywamy kryzysem przedstawiania w literaturze współczesnej: między podmiotem a światem wyrasta bluszcz (lub „dzikie mięso”) języka. A ponieważ kryzys ten, domagając się przezwyciężenia, był siłą napędową literackiej nowoczesności, to nic dziwnego, że periodycznie powracano do niego w ramach swoistego rachunku sumienia (bądź też – w wymiarze pokoleniowym – odkrywano go na nowo), przy okazji rewidując i kwestionując zgłoszone wcześniej programy zaradcze. Jednocześnie sytuacja literatury nowoczesnej była rozumiana (i objaśniana) jako refleks szerszego zjawiska, tj. kryzysu cywilizacyjnego, kulturowego czy kryzysu podmiotowości. W ten sposób mitologia literacka (literatura jako „mowa wyłączona”) mogła być przekładana na kategorie kosmologiczne, historyzoficzne lub antropologiczne. „Proza stylizowana” okazuje się tedy jedną z zasadniczych odmian modernistycznej mitografii.

Właściwą jej „stylizacja od”, z jednej strony, służy autoprezentacji, z drugiej zaś przeciwstawia się mimetycznej „stylizacji na...” (socjolekty, historyczne czy gwarowe odmiany języka, historyczne style literackie itd.). Nawet jeśli odwołuje się do „cudzego” stylu, to nie w tym celu, by go uobecnić bądź przywołać kojarzone z nim postawy czy wartości, lecz po to, aby tym silniej zaznaczyć własną ekskluzywność. W kategoriach „stylizacji na” (przed mimetyzmem nie ma jednak ucieczki) może być traktowana wyłącznie jako „stylizacja na literackość”, rozumianą jako osobny, ekskluzywny styl, żądający zerwania z normami komunikacji nieartystycznej. W efekcie tak pojmowana i stosowana stylizacja mogła być autostylizacją, tj. skupiać się na aspekcie samozwrotnym, mogła ujawniać wzajemną nieprzystawność języka literackiego i „pozaliterackiego” lub nieźorność, hybrydyczność tego pierwszego, języka w ogóle oraz podmiotu (efekt groteskowy). Paradoksalnie jednak, tradycyjnie rozumiana „stylizacja na” (rozumiana tradycyjnie, choć przecie – to kolejny paradoks – owo rozumienie doszło do głosu znacznie później), z perspektywy „stylizacji od” jako „stylizacji na literackość”, okazuje się wyłącznie szczególnym przypadkiem tej drugiej; szczególnym, tzn. interioryzującym, wchłaniającym w obszar literatury, wprowadzającym do jej repertuaru, jej stylistycznego rejestru, określony styl „nieliteracki” (bądź historyczny styl literacki). W tym paradoksie uwidacznia się niewydolność stylizacyjnego naśladowania. Niewydolność przedmodernistycznego mimetyzmu.

Jeśli „proza stylizowana” operuje – jak powtarza za krytykami z początku wieku Kłosiński⁸ – „mową wykorzenioną społecznie”, to znaczy również, że chodzi o mowę całkowicie literacką, homogeniczną. I jako taka sytuuje się ona na przeciwległym biegunie cytatu, to znaczy – nie samego cytatu, lecz takiego tekstu literackiego, do którego wprowadzone zostały cytaty. Te cytaty, które odkryje, i którymi posłuży się awangarda – „cytaty z rzeczywistości”.

⁸ Zob. K. Kłosiński, *Wokół „Historii maniaków”*, op. cit., s. 46.

Awangardowy „cytat z rzeczywistości”, owszem, służy uzyskaniu „efektu realności”, ale też właśnie przez to uświadamia i zmusza do przemyślenia nieusuwalnej na gruncie modernizmu sprzeczności między literaturą a rzeczywistością. Sprzeczność ta zawsze ma charakter źródłowy, a wszelkie wysiłki, zmierzające do jej zniesienia, prowadzą wyłącznie do przemieszczenia granicy, jaka rozdziela świat sztuki i realność. Istnienie takiej granicy jest warunkiem *sine qua non* „cytowania rzeczywistości”, sama operacja zaś – choćby stawiała sobie za cel estetyzację życia – w istocie nie zbliża do siebie obu sfer, lecz wpisuje granicę w tkankę tekstu, czyniąc go granicznym („zanieczyszczonym”) tekstem literatury. Konflikt, o którym tu mowa, zaznacza się zresztą w całej literaturze szeroko pojętego modernizmu. Włodzimierz Bolecki opisuje jego mechanizm jako sprzeczność między „głosem” a „tekstem”.⁹ Najdramatyczniej i najwyraźniej artykułuje się on jednak za sprawą awangardy, zwłaszcza tej powojennej.

Pozwala to wyjaśnić, w jakiej mierze awangardowe „cytaty z rzeczywistości” odbiegają od analogicznych praktyk u pisarzy wcześniejszych epok. Podpowiedzi zresztą możemy szukać u Jerzego Jarzębskiego, który zmagał się z podobnym problemem, usiłując uchwycić specyfikę operowania „autentykiem” w dwudziestowiecznej literaturze. Jest oczywiste, że autotematyzm i autobiografizm nie są wynalazkami współczesnych twórców. Jest jednak równie oczywiste – przypominał Jarzębski – że funkcjonowały one rozmaicie, w zależności od świadomości literackiej danego okresu.¹⁰ Idąc tym tropem, powiemy, że pisarze wcześniejszych epok wplatali w teksty swoich utworów fragmenty autentycznych wspomnień, relacji czy dokumentów dlatego, że nie istniała dla nich nieprzekraczalna granica pomiędzy „życiem” a literaturą. Podobnie zresztą mają się sprawy u tych dwudziestowiecznych twórców, którzy wychodzili od tradycyjnego modelu epiki, co najwyżej poddając go modernizacji (np. powieści Józefa Mackiewicza). Tymczasem awangardysta cytuje dlatego, że taka granica się pojawiła – w następstwie długotrwałego procesu emancypacji i autonomizacji literatury.

Spośród wyróżnionych przez Ryszarda Nycza funkcji „cytatu z rzeczywistości”¹¹, podstawową wydaje się ta pierwsza: przedmiotowy status takiego przytoczenia czyni zeń ułomek samego „życia”, a nie – jego opisu. Zatarła więc zostaje jego tekstualność. Cytat nie mówi o żadnym fakcie. Jest tym faktem. Jest znakiem indeksalnym. Reprezentuje sam siebie. W tym też sensie mamy tu do czynienia z „iluzją «czystej referencjalności» (...), która zdaje się jedynie oddawać głos «magim faktom» rzeczywistości”¹². To znaczy – cytat sam zabiera głos, skoro „przemawiają” tu same fakty, swoim „głosem”.

⁹ Zob. W. Bolecki, *Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.

¹⁰ Zob. J. Jarzębski: *Kariera autentyku*, w: *Studia o narracji*. Pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego. Wrocław 1982, zwłaszcza s. 216-217.

¹¹ Zob. R. Nycz, „Cytaty z rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.

¹² Ibidem, s. 229.

W przywołanym artykule Nycz „cytaty z rzeczywistości” – co sygnalizuje podtytuł: *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze* – zasadniczo sprowadzone zostały do cytatów bądź niby-cytatów z prasy. Być może takich przytoczeń, statystycznie rzecz biorąc, znajdujemy najwięcej. Ale jednocześnie Nycz podkreśla, że wraz z upływem czasu zwrócono uwagę na pragmatyczny, perswazyjny czy wręcz ideologiczny charakter prasowego przekazu – dostrzeżono jego tekstualność. W konsekwencji cytaty z prasy utraciły wcześniejszy przywilej reprezentowania „realnego świata”. Nie były już „cytatami z rzeczywistości”. Stały się znakiem innego, konkurencyjnego wobec literatury, kodu językowego bądź określonego kodu ideologicznego. Stały się przytoczeniami innego języka. Gdyby zaś nadal widzieć w nich „cytaty z rzeczywistości”, to jedynie z takiej, która w istocie jest „nierzeczywistością”, „fikcją”, narzuconą (nie tylko językowym) gwałtem.

Jak wiadomo, krytykę języka gazetowego i – szerzej – oficjalnego podjęła Nowa Fala, a także niektórzy prozaicy, debiutujący w latach 70., rówieśnicy poetów: Anderman, Schubert, Pluta. Co ciekawe, u tych ostatnich krytykę tę uzupełnia zwrot w stronę języka mówionego, iluzja *quasi*-reporterskiego zapisywania „głosów”, dobiegających z „realnej” ulicy. I właśnie owym „głosem” należałoby się miano „cytatów z rzeczywistości”.

Przywołani debiutanci z lat 70. mieli zresztą niedościgłego poprzednika w osobie Mirona Białoszewskiego. Jak sugeruje Nycz, język gazety może być uważany za negatywny wzorzec dla prozy autora *Szumów, zlepow, ciągów*. „Rzeczywistość” zdaje się tu mówić w zgoła odmienny sposób: „nieoficjalny, prywatny, marginalny świat, znajdujący się poza zasięgiem gazety oraz jej fałszywie bezosobowej i obiektywnej mowy, dochodzi tu do słowa, mówi własnym głosem i – dzięki tej twórczości – przyjmowany jest do publicznej wiadomości”¹³. Zauważmy raz jeszcze, iż nic nie stoi na przeszkodzie, aby w tym wypadku za „cytaty z rzeczywistości” uznać owe wprowadzone w przestrzeń literatury „wypowiedzi” „świata [który] mówi własnym głosem”, choć nie mają one nic wspólnego z językiem gazety, ale wręcz – Ryszard Nycz *dixit* – ukształtowane zostały na sposób „antydziennikarski”. Nie ma powodu, dla którego przez „cytaty z rzeczywistości” mielibyśmy rozumieć wyłącznie, wprowadzone do tekstu dzieła literackiego, fragmenty rzeczywistych bądź rzekomych notatek prasowych. Istotne jest bowiem co innego: przytoczenie (rzeczywiste bądź pozorowane) takiej wypowiedzi, która – po pierwsze – ewokuje nieliterackie sposoby mówienia, i która – po drugie – przeciwstawia się (nie tylko stylistyczno-językowym) normom literackości.

Wykorzystanie „cytatu z rzeczywistości” ma znamiona gestu skierowanego przeciwko literaturze. Ów antyliteracki motyw uwidaczniał się stopniowo, aby szczególnie wyraźnie zaznaczyć się w pisarstwie neoawangardowym. Choćby u Białoszewskiego. Jego teksty prozatorskie wydają się równoważne „tekstowi” samej (stającej się) rzeczywistości, ściślej – jednorazowej, niepowtarzalnej konfiguracji zdarzeń, głosów, oznak. W tym też sensie każdy z nich jawi się jako

¹³ Ibidem, s. 224.

swego rodzaju cytata – zapis sytuacji nieodróżnialny od niej samej. Aliterackość tych *quasi*-zapisów przejawia się w zniesieniu dystansu między planem ukształtowania tekstu (płaszczyzną działań autora wewnętrznego), opowiadaniem/zapisem (plan przedstawienia) a płaszczyzną „dziania się” (plan zdarzeniowości). Iluzja momentalnego zapisu, „spisywania wszystkiego”, „chwytania na gorąco”, pociąga za sobą dekompozycję epickiej hierarchii podmiotów, w pierwszej kolejności – prowadzi do degradacji narratora, który zajmuje miejsce równorzędne sobie-bohaterowi oraz innym personom. Figura narratora-bohatera okazuje się funkcją swoich współrzędnych, tj. rejestrowanych głosów i sygnałów – jest pozycją na mapie tekstu. Z tym, że chodzi tu o „tekst rzeczywistości”. Sam Białoszewski podkreślał zresztą aliterackość swojego pisarstwa:

Wpadam w tramwaj. Zapisuję. Wysiadka, wysepka, zapisuję. Na Foksal też. Który to autor robi przed wydawnictwem? A ja jeszcze piszę na schodach.¹⁴

Owszem, można usłyszeć, jak „świat (...) mówi własnym głosem”, ale tylko wówczas, gdy uda nam się wyciszyć zagłuszający tę mowę szum literatury.

Antyliteracki charakter równie wyraźnie manifestuje się w prozie Ryszarda Schuberta. Ale też jest ona wyjątkiem, jeśli chodzi o debiutantów z lat 70., bo już – gwoli przykładu – u Andermana kod literacki odgrywa poważną rolę (stosunkowo przejrzysta fabuła, symboliczne nacechowanie przestrzeni itd.) i nie sposób powiedzieć, by był on skłócony z wymową „cytatów z rzeczywistości”. Dlatego lepiej chyba zachować ostrożność i mówić w tym wypadku o bardzo konsekwentnej stylizacji na zapis języka mówionego.

Nie chodzi oczywiście o to, iżby *Po krzyku, po tomiku* Białoszewskiego naprawdę miało powstać na schodach budynku PIW, zaś Ryszard Schubert „miksował” w *Pannie Liliance* przepisane z taśmy magnetofonowej autentyczne zwierzenia autentycznej Ewy Zatońskiej. Ani o to, iżby iluzja „rejestracji na gorąco” była bardziej lub mniej przekonująca. Ani o to wreszcie, iżby specyficzne cechy jakiegoś socjolektu czy idiolektu występowały na wszystkich płaszczyznach tekstu. Warto wprawdzie zauważyć, że w utworach Andermana narracja w zasadzie respektuje gramatyczne, ortograficzne i interpunkcyjne normy poprawnościowe, ale sprawa zasadnicza wiąże się z tym, że mamy tu z nią (narracją) do czynienia, a odmienne językowo-stylistyczne ukształtowanie wypowiedzi opowiadacza i postaci podkreśla autonomię narracyjnej warstwy utworu. Anderman nie zwraca się przeciwko powieści, lecz przeciwnie – chce ją na nowo uwiarygodnić.¹⁵ Tymczasem Białoszewski stara się ograniczyć do minimum autonomię narracji, rozproszyć opowiadanie w żywiole rejestracji, pragnie przedłożyć swoisty stenogram zdarzenia. Podobnie u Schuberta – funkcję pośrednika zdaje się przejmować... zapis na taśmie magnetofonowej czy raczej jego możliwie pełny pisemny ekwiwalent. Wiarygodność i tutaj jest celem, lecz środki dla jej osiągnięcia nierównie bardziej rady-

¹⁴ M. Białoszewski, *Po krzyku, po tomiku*, w: *Utwory zebrane*, t. 5: *Szумы, zlepy, ciągi*, Warszawa 1989, s. 6.

¹⁵ Por. J. Jarzębski: *Między „realizmem” a „prawdą” (proza krajowa po wojnie)*, w: tegoż, *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992.

kalne. I nie jest to wcale sprawa techniczna. Chodzi o wyminięcie reguły pośredniości w przedstawianiu.

Awangardowy „cytat z rzeczywistości” prowadzi do zamachu na podstawową zasadę epiki. Stąd, być może, genologiczna inwencja Białoszewskiego, który ozna-
czał swoje utwory nie tylko jako „donosy”, „cytaty”, „kolaże”, ale też jako „prze-
cieki”, „zapędy, zapawy” (*Donosy rzeczywistości*), „śnitki”, „frywole”, „odstrych-
nięcia” (*Szумы, zlepy, ciągi*). Boć przecie nie są to powieści, nowele czy opowia-
dania. Najwyżej... opowiadanka (*Opowiadanka z niepokojem w Rozkurzu*). Te
quasi-genologiczne określenia do jednorazowego wykorzystania znakomicie od-
powiadają próbom „zarejestrowania” jednorazowych zdarzeń czy ich konfigura-
cji.

Tyle że literackość wyrzucona drzwiami wróci, jak zawsze, oknem. Na scenie,
z której wypędzono narratora, rozgości się autor. To właśnie on występować bę-
dzie jako mistrz ceremonii, przerabiający wziętą jakoby z rzeczywistości rudę na
hartowaną stal literatury. W prozie Białoszewskiego aktywność autora zaznacza
się równie wyraźnie przez redagowanie i komponowanie książki z zapisków-cy-
tatów, co przez nieustanne przywoływanie kontekstu literackiego (aluzje, polemiki,
autokomentarze, tytułatura ze wspomnianymi *quasi*-genologicznymi koncep-
tami). Książka przybiera zaś postać k o l e k c j i złożonej z zapisków-cytatów, ko-
lekcji przeciwstawiającej się encyklopedii, katalogowi, gazecie i prozie narracyjnej
z powieścią – jej dominującym gatunkiem – na czele.

Białoszewski wie przy tym świetnie, że materiałem, którym operuje jako au-
tor, nie jest sama rzeczywistość, lecz jej symptomy, oznaki, odgłosy – „tekst rze-
czywistości”. Jeśli nawet stara się go wiernie „zarejestrować”, jeśli nawet przyta-
cza go „dosłownie”, a przynajmniej – tworzy taką iluzję, to i tak mamy do czynie-
nia wyłącznie z tekstem. Tytuł zbioru *Donosy rzeczywistości* świadczy o tym do-
bitnie.

Wiążą się z tym dwie niezwykle istotne sprawy. Po pierwsze, każde przytocze-
nie, także to dosłowne czy choćby możliwie wierne, podlega prawom prze-
kła d u . W naszym wypadku nawet intersemiotycznego, skoro „tekst rzeczywi-
stości” zostaje transkrybowany na tekst literacki. „Białoszewski tak oto odpowie-
dział na pytanie, czym dla niego jest literatura: »No, czym jest dla mnie łóżko,
stół...«, »to całe życie moje...« Okazuje się jednak, że realne życie, bo o takie
chodzi tu pisarzowi, może być jedynie przepisywane, czyli transformowane na ję-
zyk reguł i rzeczywistości pisma. Kwestionowanie owych reguł pro-
wadzi nie do ich przekroczenia, ale ujawnienia i mimo-
wolnego potwierdzenia”¹⁶. Konflikt między literaturą a „realnym ży-
ciem”, między „tekstem” a „głosem”, nie rozstrzyga się na zasadzie „albo – albo”.
Albo fikcja życia w literaturze, albo literatura jako dokument, taka literatura, która
rezygnuje z literackości na rzecz życia... Ten konflikt, z jakiego wyrósł i jakim się
karmił modernizm; konflikt, który w neawangardzie zaznaczył się radykalnymi ge-

¹⁶ K. Sklorz, *Zdarzenia i pismo. O prozie Mirona Białoszewskiego*, „FA-art” 1993, nr 4, s. 33.

starni antyliterackimi, zostaje uchylony na gruncie intertekstualności. Ale też uchylono go mimowolnie i raczej mimowiednie. Świadomość i konsekwencje jego pozorności odezwą się dopiero w postmodernizmie.

Druga sprawa: kolekcja zapisów-cytatów, a za takie kolekcje skłonny jestem uznać przynajmniej dwie książki Białoszewskiego – *Donosy rzeczywistości* oraz *Szумы, zlepy, ciągi* – nie wyraża ani nie reprezentuje „realnego życia”. Bo, jak zauważył Michał Paweł Markowski, „kolekcja nie jest reprezentacją. Kolekcja to *simulacrum*”¹⁷. Nader dwuznacznie wygląda przy tym status zgromadzonych w niej obiektów. Zdają się one, istotnie, wskazywać i przywoływać swoje źródło, tj. pierwotne zdarzenie. Jednak ów odsyłacz może się pojawić jedynie dzięki odstępowi, rozsunięciu cytatu i źródła, zaznaczeniu różnicy między nimi. Sekundarny cytat wchodzi w przestrzeń pisma, podlega procesowi reprodukcji i transkrypcji (zostaje przepisany i prze-pisany), zbywając przysługujące źródłu atrybuty głosu i obecności.

3.

Miał tego świadomość Leopold Buczkowski. Horyzontem jego pisarstwa jawi się utopijna Księga, obejmująca wszystkie wypowiedzi. Wszystko, co powiedziano, ale również to, co można powiedzieć. Wszelako, z drugiej strony tych samych wypowiedzi, zarysuje się inna linia, odgraniczająca je od jednostkowego zdarzenia mowy. Ów podwójny horyzont wykreśla ramy tekstu, jaki dzieje się w książkach Buczkowskiego. Totalna Księga i jednostkowe zdarzenie – być może chodzi o transcendencje pisarstwa jako takiego oraz każdego pisarstwa, a jednocześnie o linie demarkacyjne, wyznaczające obszar każdego z nich, określające je oraz jego możliwości.

Do toposu niemożliwej Księgi proza Buczkowskiego odwołuje się poprzez swoją fragmentaryczność, poprzez rozsunięcia i spacje, które wprowadzie nie są dane wprost (naocznie, graficznie), niemniej odznaczają się dzięki nieprzyległości zestawionych w ciąg wypowiedzi.¹⁸ Owe rozsunięcia współkonstytuują tekst, są jego integralnym składnikiem. Niemożliwa Księga rysuje się jako hipotekst fragmentarycznego dzieła. Taki wniosek wyprowadziło wielu komentatorów tego pisarstwa.¹⁹ Inaczej mają się sprawy ze śladami (bo przecież nie – z obecnością) tego, co nazwaliśmy jednostkowym zdarzeniem mowy. W pierwszej chwili można sądzić, że późna proza Buczkowskiego jest zeń zupełnie wyzuta. Wszak pisarz nie przytacza żadnych głosów, cytuje i operuje wyłącznie innymi tekstami. Ale też operuje

¹⁷ M.P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 51.

¹⁸ Zob. komentarz pisarza: „W Urodzie jest ciągłość punktów, kiedy punkt drugi występuje, pierwszy zanika, kiedy występuje trzeci, zanika drugi i tak dalej. To przesuwanie się ciagu.” Z. Taranienko, *Tygiel. Rozmowa z Leopoldem Buczkowskim*, w: *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 188.

¹⁹ Zob. B. Owczarek, *Opowiadanie i semiotyka. O polskiej nowelistyce współczesnej*, Wrocław 1975, s. 37; M. Indyk, *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*, Wrocław 1987, s. 126; R. Nycz, *Teufelsdröckh redivivus albo o pewnym dialogu tekstowym*, w: *Syły współczesne*, Kraków 1996, s. 208-209; tegoż: *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, w: *Tekstowy świat*, op. cit., s. 201.

nimi w taki sposób, by zwrócić uwagę na znamionujące je szczególnego rodzaju „pierwotne wyzucie”.

Hanna Kirchner pisała niedawno:

Staroświecki język przekładu Sygurda Wiśniowskiego z Carlyle’a i rozmówek z tej samej epoki staje się u Buczkowskiego jakby kostiumem i rekwizytem (...). A zarazem, jak w *Urodzie na czasie*, jest cytatem z minionej rzeczywistości. Sentencje rozmówek układają się w sceny i mają sztuczność i wdzięk ruchomych zabawek czy obrazków latami czarnoksiężskiej.²⁰

Pierwsze z przytoczonych zdań współbrzmi z celnym rozpoznanem Ryszarda Nycza:

(...) kryptocytaty, parafrazy i streszczenia innych tekstów funkcjonować mają na wzór klisz i obiegowych formuł, to znaczy jako anonimowe świadectwa, wiarygodne i znaczące przede wszystkim jako aktualizacja²¹ odpowiednich podsystemów językowych (struktur stylistycznych i gatunkowych, subkodów etc.).

Są więc traktowane jako „cytaty struktur”. Przytoczenie z konkretnego źródła nie odsyła do niego (choć niektóre z takich źródeł, jak wiadomo, udało się rozszyfrować), lecz wskazuje na językowe „genre’y”, którymi mogą być np.: konwersacja towarzyska, wojskowy rozkaz, sprawozdanie, aforyzm, kazanie, podręcznik, instrukcja, elementarz, definicja słownikowa. Przy czym niektóre z tych struktur i subkodów mogą, istotnie, jawić się jako historyczne. Oprócz tej językowej auto-prezentacji, spotykamy tu jednak coś jeszcze – sytuacyjno-zdarzeniową projekcję. Nawet izolowany konwersacyjny zwrot (podobnie jak każdy inny akt mowy) projektuje dialog, ten – sytuację rozmowy, ta – kontekst zdarzeniowy, ten – ciąg zdarzeń (fabułę).²² Z takimi projekcjami, symulowaniem jednostkowych zdarzeń mowy, które z kolei symulują całości wyższego rzędu, mamy tu nieustannie do czynienia.

Zgoda, jest to swego rodzaju teatrzyk cieni. Mówimy o projekcji i symulowaniu, sztuczność tych „zdarzeń”, „sytuacji” i „fabuł” jest bowiem uderzająca. Oto przykład z początkowej partii *Urody na czasie*:

O, piękna mi sprawa. Nakręcając zegarek, zerwałem sprężynę.

Jesteś tego pewny? Może to tylko coś innego.

Zaczął iść, lecz nagle się zatrzymał. Trzeba go zanieść do zegarmistrza.

(...)

Przynajmniej tydzień będę bez zegarka. Nic przykrzejszego, jak nie wiedzieć, która godzina.

Dam ci swój.

A ty co zrobisz?

Mam dwa. Jedyna rzecz, o którą cię proszę, żebyś się z nim nie obchodził tak jak ze swoim.

Możesz być pewny. Cudza własność jest rzeczą świętą.²³

²⁰ H. Kirchner: *Leopold Buczkowski, albo uroda na czasie*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*. Pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1996, s. 101.

²¹ R. Nycz, *O kolażu tekstowym*, op. cit., s. 210.

²² Próbie rekonstrukcji takich ciągów zdarzeniowych w *Oficerze na niesporach* podjął w znakomitym artykule Mirosław Łesyszak, wyodrębniając cztery – najważniejsze jego zdaniem – „cykle fabularne” w utworze. Zob. M. Łesyszak, *Powieść „punktualistyczna” (porządek materii fabularnej w „Oficerze na niesporach” Leopolda Buczkowskiego)*, „Twórczość” 1997, nr 10.

²³ L. Buczkowski, *Uroda na czasie*, Kraków 1981, s. 10.

Wybrałem ten fragment, gdyż jego ewidentną kontynuacją fabularną jest inny, który znajdziemy dopiero po kilkudziesięciu stronicach. Jesteśmy już przed sklepem zegarmistrza:

Oto sklep zegarmistrza.

Dzień dobry panu.

Najniższy sługa panów.

Przynosimy panu zegarek, u którego, zdaje się, pękła sprężyna i który i tak już dobrze nie siedzi.

Spieszył się i stawał często. Teraz wcale nie idzie.

Niech go pan zostawi, zobaczymy, co mu będzie trzeba zrobić.

Długo będzie go pan trzymał u siebie?

Zejdzie nad nim jaki tydzień.

Może nie będzie tyle kóło niego roboty. Przyjdę tu pojutrze.

Jak się panu podoba.²⁴

Wrażenie sztuczności to rezultat troski o składniową poprawność, nieliczącą się z ekonomią eliptycznego języka mówionego. Poza tym wypowiedzi nie tylko uczestniczą w konkretnym zdarzeniu, ale też wskazują na nie i je „nazywają”. Przypomina to jako żywo sytuację uczenia dzieci słówek czy podpisy pod obrazkiem w elementarzu bądź podręczniku do nauki obcego języka. W przytoczonym fragmencie *Urody na czasie* ewidentną *lemma* jest zdanie: „Oto sklep zegarmistrza”. Symulacja, o której mówiliśmy wcześniej, jest następstwem *quasi*-emblematycznego charakteru wykorzystanych w tekście przytoczeń i niby-przytoczeń. Zasugerowany kontekst zdarzeniowy pełni funkcje alegorycznego obrazka czy rysunku, stając się alegorią samego siebie, dokładnie tak samo, jak np. drzewo przedstawione w elementarzu bądź wskazane („zobacz, to jest drzewo”) dziecku przez rodzica.

Poszczególne jednostki czy też – jak chciał pisarz – „punkty” tekstu są więc autoemblematami. Symulowane w późnych utworach Buczkowskiego scenki nie reprezentują realnych, jednostkowych zdarzeń, lecz wyłącznie swoiste sytuacyjne *les genres*. Przedstawiony w cytowanym fragmencie *Urody na czasie* „gatunek” wypada nazwać „wizytą u zegarmistrza”.

Autoprezentacja owych „gatunków sytuacyjno-zdarzeniowych” dokonuje się podobnie do, ale też – na stronie autoprezentacji systemowych kodów, subkodów i gatunków języka. Tu i tam mamy wyrażenia cudzysłowowe. Jeśli jednak pośród tych drugich można rozpoznać właściwe cytaty, to z pierwszymi sprawy mają się inaczej. Mamy do czynienia, by tak rzec, z nazwami pozbawionymi nosiciela, z sygnaturami bez desygnatu, zatem takimi, które odnoszą się i ustanawiają jedynie same siebie. Tak oto „czysta” referencjalność obraca się w „czystą” metatekstowość, zaś cytat w monumentalną inskrypcję, napis na grobie nieobecnej rzeczywistości. I chyba dlatego późna proza Buczkowskiego, a może i całe dzieło tego pisarza, wydaje się bardziej przejmującą lekcją martwego języka od tej, której udzielił Kuśniewicz.

Trzeba też koniecznie powiedzieć, że chodzi o szczególną inskrypcję i szczególny grobowiec: spustoszony, wydrażony, rozbity. Nie jest to bowiem pomnik wysta-

²⁴ Ibidem, s. 49.

wiony jakiemuś światu (np. rodzinnemu Podolu), który zginął. Ściślej rzecz ujmując – mogło o to chodzić Buczkowskiemu, gdy pisał *Czarny potok* i *Dorycki krążganek* (o *Wertepach* nie wspominając). Zmianę sygnalizuje zbiór *Młody poeta w zamku*. Jeszcze wyraźniej – *Pierwsza świetność*. *Uroda na czasie* i *Kąpiele w Lucca* są już czymś zupełnie innym, bo pomnikami nieobecności. I chociaż w *Oficerze na nieszpiorach* oraz w *Kamieniu w pieluszkach* pisarz raz jeszcze powrócił do tego, co przestało być obecne, to powrócił jako do czegoś, co właśnie jest nieobecne, bez uobecniającej iluzji.

Zmiana, o której mowa, wiąże się z dwiema kwestiami. Po pierwsze – z piśmem. Pisał Andrzej Falkiewicz:

Tworzywem tej literatury [prozy Buczkowskiego – K.U.] są dokumenty. I jako dokumenty wszystkie są równie żywe, albo równie martwe – jak kto woli. Dlatego mogą bez przeszkód i w każdy sposób kontaktować się z sobą.²⁵

Czy zawsze tak było? I tak, i nie. Bo jednak istnieje różnica między dokumentem „żywym” a dokumentem „martwym” (przynajmniej – z perspektywy modernizmu – p o w i n n a i s t n i e ć). Istnieje ta różnica, która dzieli „głos” i „tekst”, mowę i pismo. Różnica ontologiczna – sytuująca pismo w kontekście nieobecności (nadawcy) czy zgoła, stawiając sprawę radykalniej, śmierci głosu. I właśnie ona dzieli, powiedzmy, *Kąpiele w Lucca* i, powiedzmy, *Czarny potok*.²⁶

Druga kwestia dotyczy tych właściwości późnej prozy Buczkowskiego, które czynią z niej przykład literackiego kolażu. I to takiego kolażu, gdzie „osiągnięcie wyrazistej autonomii strukturalnej najwyraźniej przestaje być artystycznym celem; przedmiotem specjalnych zabiegów natomiast staje się wytworzenie sieci indywidualnych powiązań między niewspółmiernymi przedstawionymi realnościami”²⁷ Chodzi o „sieć” jednostek („punktów”), których odrębność u Buczkowskiego zaznacza się zwykle na poziomie symulowanych zdarzeń. Zróżnicowanie językowe ma tu wtórne znaczenie, sygnalizując przejście do innej sytuacji komunikacyjnej, następnego zdarzenia, przy – bardzo często – zachowaniu jedności tematycznej:

A tu zlitowała się nade mną jakaś kobieta wracająca z pola, zaprowadziła do stodoły, dała w tajemnicy przed mężem pożywienie i węgry powyciskała.

W kobiecie zawsze uczucie kosztem rozumu.

Gdyby Bóg kobietę chciał zrobić panią mężczyzny, to byłby mu ją z głowy wywiódł, gdyby ją zaś chciał jego niewolnicą uczynić, to byłby mu ją z nóg wywiódł, ale ponieważ przeznaczył ją na towarzyszkę i zupełnie równą mężczyźnie, więc wywiódł mu ją z boku jego.²⁸

²⁵ A. Falkiewicz, *Dezercja Leopolda Buczkowskiego*, w: *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1982, s. 142.

²⁶ Podkreślmy jeszcze raz, że nie chodzi o empiryczną, lecz ontologiczną różnicę między mową a piśmem. Wszak w *Urodzie na czasie* przeważają rozmowy, tyle że pozbawione rozmówców, których miejsce zajmują odgrywający ich rolę „statyści”. Jak pisze Nycz, „zasada re-cytacji anonimowych wypowiedzi pozwala traktować «ja mówiące» (formy pierwszoosobowe) jako pewną rolę zachowującą na sobie ślady wcześniejszych artykulacji (...)” tegoż, *O kolażu tekstowym*, op. cit., s. 205. Nierównie częstsze bywają odwrotne wypadki. Gwoli przykładu, w opowiadaniach G. Herlinga-Grudzińskiego obficie są przytaczane pisane dokumenty (rzeczywiste bądź rzekome), które jednak mogą p r z e m ó w i ć, okazując się świadectwami czyjegoś istnienia.

²⁷ R. Nycz, *O kolażu tekstowym*, op. cit., s. 219.

²⁸ L. Buczkowski, *Uroda na czasie*, op. cit., s. 142.

Wszystkie trzy wypowiedzi spaja wątek kobiety, która jest bohaterką opowieści, przedmiotem sentencji i tematem kazania (lub traktatu). Lecz jeśli obecność sentencji można jeszcze tłumaczyć tym, iż jest ona wtrąceniem słuchacza opowieści, to już ostatnią z przytoczonych wypowiedzi trudno umieścić w obrębie tej samej sytuacji komunikacyjnej. Można sobie wprawdzie wyobrazić, że to poprzedni bądź następny rozmówca odpowiada drugiemu w kolejności, przypominając mu słowa kazania, gdyby nie różnice w stopniu archaizacji między dwiema pierwszymi a trzecią wypowiedzią. Przytoczenie w toku domniemanej rozmowy wyimka z historycznego tekstu musiałoby mieć wydźwięk żartobliwy, co z kolei wymagałoby umieszczenia cytatu w stosownej, sygnalizującej dystans, ramie. Między wszystkimi trzema wypowiedziami, owszem, toczy się dialog, ale dopiero na płaszczyźnie tekstu utworu, nie zaś – symulowanych zdarzeń.

Międzytekstowy dialog byłby więc ufundowany dopiero przez autora tekstu. A właśnie ów dialog służy „wytworzeniu sieci indywidualnych powiązań” między przytoczeniami. Z tym tylko, że żadne przytoczenie nie odnosi się do żadnej rzeczywistości, skoro – jak mówiliśmy – sytuacyjny kontekst jest tutaj jedynie symulowany.

Strukturyzując tekst na prawach kolażu, jukstapozycyjny ciąg autonomicznych jednostek-przytoczeń przeciwstawia się regułom gatunkowym powieści. Rozprasa bowiem wielkie figury semantyczne, które co najwyżej można starać się zrekonstruować. Innymi słowy, kolaż występuje przeciwko powieści, przedstawia się – podobnie jak kolekcje Białoszewskiego – jako jej zaprzeczenie. Wykorzystanie tej techniki daje nadto jeden jeszcze skutek, mianowicie – rujnuje emblematyczny ład i hierarchię, zamieniając hipotetyczną (i hipotekstową) Księgę w tekstualne rumowisko. I dokumentuje tę ruinę.

4.

Pisząc o sposobach wykorzystania cytatów w sztuce awangardowej i postmodernistycznej, Grzegorz Sztabiński zauważa, że dla tej pierwszej czymś zasadniczym było „dążenie do podkreślenia pierwotnych źródeł, zasad, którym przypisuje się rolę podstaw wiarygodności”²⁹. Natomiast w postmodernizmie „cytaty odsyłają do cytatów, z góry uniemożliwiając dotarcie do źródła”³⁰. Rozróżnienie bez wątpienia trafne, ale chyba zbyt mechaniczne i restrykcyjne – zwłaszcza jeśli rozumieć je dosłownie. Łatwo byłoby wymienić dzieła postmodernistycznej sztuki i literatury, które wcale nie zatajają źródeł wykorzystanych przytoczeń. Nie chodzi jednak o źródło w sensie adresu bibliograficznego, lecz o *arché*, o kategorię dyskursu metafizycznego. Sztabiński zwraca na to uwagę, przeprowadzając krótką paralelę między rozważanymi przez siebie prądami artystycznymi a Derridiańską rewizją europejskiej metafizyki. Chodzi przede wszystkim o dekonstrukcję kategorii źródła,

²⁹ G. Sztabiński, *Awangarda a postmodernizm: zagadnienie cytatu*, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziński, Poznań 1996, s. 78.

³⁰ Ibidem, s. 81. Zob. tegoż, *Cytat i gra. Problemy postmodernizmu w sztukach plastycznych*, w: *Postmodernizm po polsku?* red. A. Izdebska, D. Sztajnert, Łódź 1998.

wymierzoną w fenomenologiczną zasadę naoczności i Heideggerowską koncepcję przejawiania się, nieskrytości bytu (greckie *aletheia*), „bycia-tu-oto”. Sytuacja, w której „cytaty odsyłają do cytatów”, jest nie tyle wzorem, modelem czy prawem, ile jednym ze sposobów zaznaczania niedostępności lub nieobecności tego, co cytowane. I właśnie ta niedostępność lub nieobecność, ten brak (jakkolwiek zaznaczony) jest znamieniem różnicującym postmodernizm i awangardę.

Dla zilustrowania problemu można zestawzić ze sobą dwie diametralnie rozbieżne eksplikacje istoty fotografii. „Obraz fotograficzny stanowi (...) zapis świata tworzony nie tyle ręką człowieka, ile przez samą naturę na drodze rządzących nią praw, zależności fizyczno-chemicznych. Artysta, który korzysta ze zdjęć, przywołuje realność. Włączając fotografie do montażu graficznego, cytuje świat”³¹ – w tych słowach Sztabiński objaśnia rolę fotografii w konstruktywistycznych fotomontażach. „(...) to, co jest uwiecznione na fotografii, już nie istnieje, bo umarło momentalnie w ułamku sekundy, w którym obraz z soczewki aparatu fotograficznego przeniesiony został na błonę fotograficzną”³² – w tych słowach Anna Jamroziakowa streszcza lekturę fotografii, jaką w *Camera lucida* podjął Roland Barthes. W pierwszym wypadku fotografia (jako cytat) jest przejawem istnienia, w drugim natomiast – jego s p o s o b e m :

Simulacrum jakim może być obraz fotograficzny unaocznia, że już nas nie ma i że w każdym momencie istnienia – choćby nie wiedzieć jak ekstatycznym – nie jest nam dane trwanie. (...) Istniejemy na sposób fotografii, dotknęci uczuciowo obrazem istnienia wówczas, gdy już przeminęło. (...) *Simulacrum* w wizerunkach fotograficznych każe przyjąć, iż nie ma tego, co ukryte, bo wszystko jest symulacją; za *simulacrami* nie ma prawdziwej rzeczywistości, nie ma istoty wizerunku fotograficznego, choć intensywnie go pragniemy. Fotografia, jako *simulacrum*, to obraz tego, czego nie ma, lecz błyszczący hiperrealnie, migoce i gra – pociąga widmową możliwością realności.

Wiążą się z tym zgola odmienne ujęcia problematyki czasu i czasowości istnienia. Jeszcze dla Heideggera czas konstituował dziejowość *Dasein*, zapewniał mu ciągłość i tożsamość. Tutaj, za sprawą fotografii-cytatu, czas występuje jako rozstęp, interwał między cytatem a niedostępnym i nieobecnym źródłem. Ten różnicujący mechanizm przerywa ciągłość, ustanawia nietożsamość, doprowadza do za pa ści obecności.

Istnieje więc zaskakująco wiele zbieżności między późną prozą Buczkowskiego a postmodernistyczną świadomością. Niemniej, istnieje również bardzo ważny powód, dla którego *Urody na czasie* czy *Kąpieli w Lucca* nie można uczynić przykładem literackiego postmodernizmu (nawet *avant la lettre*). Chodzi o „antypowieściowość” tej prozy, o odrzucenie literackości pod presją zewnętrznego kryterium – kryterium prawdy. Nie ma znaczenia, że owo odrzucenie nie dokonało się w imię rzeczywistości, lecz po to, aby udokumentować jej ruinę. Tak czy owak, istnieje coś, jakiegoś „zewnątrz” literatury, które pozostaje jej miarą.

³¹ Tenże, *Awangarda a postmodernizm*, op. cit., s. 71.

³² A. Jamroziakowa, *Widmowa możliwość realności*, w: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1994, s. 61.

³³ Ibidem, s. 62.

Wszelako problem miary jest w istocie problemem odniesienia. I jakkolwiek byśmy odpowiedzieli na pytanie o status tego, do czego się odnosi tekst literacki, samo odniesienie z konieczności ma charakter relacji intertekstualnej. Nie można zatem skonfrontować literatury z niczym, co by tym samym nie przyjęło postaci tekstu. „Zewnątrz” literatury musi się zatracić w grze odniesień. Charakterystyczny dla modernizmu, w tym nurtu awangardowego, ontologiczny dualizm literatura – rzeczywistość, w postmodernizmie wypiera stanowisko, które wypada nazwać monizmem tekstowym (tekstowym, ale nie – językowym!). Tyle tylko, że nie można mówić (ani myśleć) o tekście jako takim, uniwersalnym, ciągłym, „tekście samym w sobie”, choć w pierwszej chwili właśnie takie skojarzenia mogłoby budzić słowo „monizm”. Za sprawą odniesień tekst zawsze jest mnogi, heterogeniczny, zróżnicowany wewnętrznie.

Oznacza to, że w postmodernizmie nie możemy już spotkać „cytatów z rzeczywistości”. Niemożliwe jest również przekraczanie norm literackości, niemożliwe są innowacje w zakresie poetyki czy genologii. Możliwe będą natomiast odniesienia bądź przytoczenia historycznych norm, poetyk, gatunków i, oczywiście, konkretnych tekstów. Literackich i nieliterackich. W stosunku do awangardy nastąpi też przesunięcie akcentów: z antyliteratury na metaliteraturę.³⁴

Tłumaczy to, dlaczego w literaturze i sztuce postmodernistycznej tak ekspozowane miejsce zajmują cytaty. Już nie „z rzeczywistości”, lecz cytaty „właściwe” (z innych tekstów) oraz cytaty sfingowane. Ich podstawowa funkcja polega na ewokowaniu literackości i tekstualności. Spośród wielu możliwych przykładów, dla egzemplifikacji wybrałem wydaną w roku 1998 powieść (czy raczej metapowieść) *Wieloryb*. Wybrałem ją z dwóch zasadniczych względów. Jest to, w moim przekonaniu, utwór bardzo udany i jako taki zaprzecza apriorycznej tezie, iż polska proza postmodernistyczna musi być wyłącznie marnym naśladownictwem obcych wzorów. Jednocześnie oba omawiane wyżej wątki, nieobecność źródła przytoczenia i metaliteracki charakter utworu, są tu niezwykle wyraźne.

W fikcyjnym wstępie do książki Helena Szymańska, rzekoma antologistka (i dysponentka praw autorskich)³⁵, podkreśla, że taka a nie inna koncepcja jej pracy naukowej wzięła się ze sprzeciwu wobec narracyjnych praktyk w historiografii, które w nieuchronny sposób manipulują wykorzystanymi źródłami. Opowiadaniu historii Szymańska przeciwstawia zbiór „wypisów źródłowych”, w którym źródła mają same przemówić („swoim głosem”), bez interwencji pośredniczącego między źródłem a czytelnikiem i porządkującego materiał historyka-opowiadacza. Oczywiście, z perspektywy refleksji metodologicznej w nauce o historii wystą-

³⁴ W ten sposób i tylko w ten sposób skłonny jestem rozumieć znaną tezę Briana McHale’a o zmianie dominanty w postmodernizmie – z epistemologicznej na ontologiczną.

³⁵ Fałszywa atrybucja utworu, mistyfikacja na okładce i stronach tytułowych, sama w sobie jest oczywiście „cytatem” starego chwytu stylizacji na autentyk. Wszelako nazwisko właściwego autora nie jest żadną tajemnicą. Publicznie ujawnili je recenzenci, w tym krytycy uczestniczący w spotkaniu promocyjnym, z którego materiały zostały następnie ogłoszone na łamach gdańskiego „Tytułu” (1998, nr 2). Ta ostatnia publikacja wyraźnie sugeruje, że w *Wielorybie* mamy do czynienia nie tyle z właściwą mistyfikacją, ile raczej z grą w mistyfikację, jej udawaniem. I jeśli sam nie podaję tu nazwiska autora, to jedynie dlatego, by nawiązać do tej gry.

pienie Szymańskiej nie jest niczym zaskakującym. Współcześni historycy, co najmniej od lat 60., dość powszechnie zwracają uwagę, że tekst historiograficzny opiera się na strukturze narracyjnej. Historii-opowieści Arthur C. Danto przeciwstawia „kronikę”, którą „byłaby idealną postacią nienarracyjnego zapisu faktów, ułożonych w chronologiczny ciąg. Fakty te spoczywają w bezruchu i niejako trwają w letargu, czekając na moment ożywienia, czyli rozwinięcia narracji. Z chwilą, gdy rozpoczyna się narracja (rozumiana tu także jako fabularyzacja), pojawia się zapowiedź historycznego sensu”³⁶. Rzec można, iż skompilowane przez Szymańską w książkę „wypisy źródłowe” stanowią taką właśnie „kronikę”, która byłaby jedynie swego rodzaju budulcem dla możliwej opowieści, jej pre-tekstem. Tym bardziej, że zgromadzone w książce „wypisy” wyraźnie sugerują taką ewentualność, wręcz zapraszając do połączenia ich w narracyjno-fabularną całość, do nadbudowania nad nimi opowieści o odwiecznej rywalizacji sił dobra i zła.

Ta hipotetyczna opowieść byłaby wyłącznie *post scriptum*, „dopisanym” przez czytelnika w toku lektury „wypisów źródłowych” suplementem. Szymańska, poniekąd wbrew swoim deklaracjom, konstruuje przejrzysty projekt opowieści, ale też odpowiedzialność za tę opowieść składa w ręce czytelnika. Według Tadeusza Komendanta:

właśnie zestawienie [*Wieloryba* – K.U.] z Buczkowskim najlepiej uświadamia, że intrygujący intelektualnie gest pisarski [tu pada nazwisko autora utworu – przyp. K.U.] zatrzymał się w pół drogi i pozostał na poziomie (to nie zarzut!) powieści popularnej. Rezygnacja z nadrzędnego narratora wcale nie oznacza tu rozbicia fabuły (...). O fabularnej spójności książki przesądza wybór dokumentów dokonany przed nadrzędnym archiwistą. Istnieją między nimi wielorakie zależności: powracają te same tematy, imiona, sytuacje, trajektorie losu. Powtarza się ten sam schemat, w którym martwy wieloryb wyrzucony przez morze, kosmiczna walka sił dobra ze złem, romansowy wątek powiązany z metempsychozą, upadek państw i Miecz-Błyskawica układają się w aberracyjny, ale czytelny wzór.³⁷

Krytyk zwraca uwagę na dwie kwestie: możliwość zrekonstruowania rzekomo wykluczonej, lecz zaprojektowanej w książce opowieści oraz na tandetność fabuły, jej podobieństwo do historii typowych dla powieści popularnej (nawet jeśli „to nie zarzut”). Zestawienie *Wieloryba* z prozą Buczkowskiego wypada na niekorzyść tego pierwszego, ponieważ autor *Urody na czasie* okazał się bardziej konsekwentny i radykalny. Tymczasem autor *Wieloryba* powraca do programowo odrzuconego przez Buczkowskiego „romansu”, a nawet więcej – sięga po jego rozrywkową wersję, po fabułę ukształtowaną na wzór literatury *fantasy*.

Ów powrót wykluczonej na wstępie opowieści – która jednak, przypomnijmy, w strukturze utworu funkcjonuje wyłącznie jako projekt – można dość łatwo wytłumaczyć. Życie i dzieje same w sobie nie stosują się do reguł żadnego sensorodnego wzorca. Ten ostatni wnoszą dopiero porządkujące struktury fabularne i narracyjne, które ustanawiają zdarzenia oraz relacje między nimi. Wszystko jedno, czy owe porządkujące struktury byłyby konwencjonalne, tandetne, czy niezwy-

³⁶ T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Kraków 1993, s. 31.

³⁷ T. Komendant, *Niestworzona historia*, „Tytuł” 1998, nr 2, s. 177-178.

kłe, nowatorskie. Z drugiej strony, ich obecność jest nieodzowna. Owszem, opowieść może zostać odrzucona (przesunięta na pozycje projektu), ale nigdy i nigdzie nie uda się jej usunąć. W ostatecznym wypadku narracyjno-fabularne schematy przywoła i posłuży się nimi czytelnik. Wszystko to tyczy zarówno dzieła powieściopisarza, historyka, jak też – autora tekstu źródłowego. Nie istniałaby zatem żadna jakościowa różnica między hipertekstem a hipotekstem, między tekstem cytującym a cytowanym.

Jeśli autor *Wieloryba* odwołuje się do tandetnych schematów fabularnych, to czyni tak nie bez powodu. Po pierwsze, właśnie dzięki temu omówione wyżej problemy zyskują na wyrazistości. Po drugie, tandetność i – w konsekwencji – niewiarygodność fabuły, stereotypowość zaprojektowanej opowieści kryptonimują nieobecność „prawdziwej” historii. Ta kwestia umknęła uwadze Tadeusza Komendanta, gdy tymczasem odgrywa w utworze zasadniczą rolę. Jeśli jej nie uwzględnimy, to zmuszeni będziemy orzec, iż autor *Wieloryba*, istotnie, „zatrzymał się w pół drogi”.

Wieloryb to palimpsest. Można nawet powiedzieć, że palimpsest podwójny. Jeśli czytelnik utworu nie oprze się pokusie połączenia niby-dokumentów w fabularny ciąg, „dopisując” w ten sposób suplement w postaci zaprojektowanej tu opowieści, to tym samym – jak w palimpseście – w miejsce zbioru dokumentów wpisze pewną narrację. Ale też wszystko to razem wzięte („wypisy źródłowe” i suplementarna opowieść) również byłoby niczym innym jak czymś naniesionym na coś „uprzedniego”. To już następny palimpsest. Palimpsest o tyle szczególny, że tym razem wcześniejszy tekst nie został usunięty czy zatarty, lecz – w ogóle nie istniał. *Wieloryb* – jako całość, jako złożenie „wypisów” i zaprojektowanej opowieści – sam jest tekstem wtórnym, suplementarnym względem pustej kartki papieru, pewnej „pierwotnej” nieobecności, nieobecności – jak powiedzieliśmy – „prawdziwej” historii.

Chodzi zaś o „prawdziwą” historię Pomorza. O historię, która nie mieści się na kartach historii Polski i w świadomości Polaków, w najlepszym razie pozostając inną historią (por. delimitujący historię topos zamknięcia „ale to już inna historia”). Właśnie tę zmarginalizowaną narrację zastępuje w *Wielorybie* zaprojektowana *ad hoc* jej legendarna wersja. Legendarna, a przy tym tandetna i niewiarygodna dlatego, by zastąpić ją nieskutecznie, by jej oczywista literackość kierowała czytelnika ku temu, czego w utworze nie ma, ku „prawdziwej” historii, zatem temu, co nie zapisane, co nie stało się przedmiotem polskiej literatury, ani nie stało się legendą w polskiej świadomości.³⁸

Dobitnie mówi o tym jedna z najświetniejszych partii utworu, zamykająca jego drugą część, a przypisana samemu Josephowi Conradowi. W głównym bohaterze

³⁸ Oczywiście, nie tylko historycy literatury wymieniliby w tym miejscu *Wiatr od morza* Stefana Żeromskiego jako próbę wpisania Pomorza (choć tylko – Pomorza Gdańskiego) w poczet narodowych przestrzeni mitorodnych. Można jednak mieć wątpliwości, czy ten zamiar się powiódł. Literacką i narodową legendę Pomorza co do jej rangi raczej trudno zestawiać z legendą Kresów, Krakowa, Warszawy czy Tatr. Ważne i to, że taka konstrukcja, wprowadzona do polskiej świadomości, chcąc nie chcąc mogłaby zacierać odrębność, inność regionu.

nieukończonych jakoby przez Conrada powieści można się zresztą dopatrzeć postaci z utworu Stefana Żeromskiego, która doczekała się tutaj ciekawej rehabilitacji. Jak pamiętamy, w finale *Wiatru od morza* Smętek udaje się do Anglii. W przypisanym Conradowi fragmencie, gdy angielski okręt „Taran Bałwanów” zatrzymuje się u ujścia Odry, zazwyczaj małomówny i roztaczający wokół siebie aurę tajemnicy Jakub, „trochę Niemiec, trochę Polak, a po trosze to i Włoch, Żyd i Irlandczyk”, który „zamustrował [się] na nasz statek w Kilonii”³⁹, roztacza przed towarzyszami wyprawy wizję pomorskiej przeszłości. Po m.in. utrzymanym w poetyce kojarzącej z pierwocinami strumienia świadomości, kapitalnym opisie ataku wikingów na słowiańską osadę, padają wymowne słowa:

– Nie było tu sławnych bitew ani wielkich czynów bohaterów, o jakich czytamy w podręcznikach historii. A jeśli były, to zapadły w mrok przeszłości, zapisane nie w głównych kronikach swoich czasów, lecz w językach, które być może przez przypadek nie podbiły świata, ujęte w zaginionych bądź przez historyków pominiętych annałach, zagubione w czasie przeszłym zapomnianym, który może jeszcze zachował się tylko w gramatyce języka wielkiej rzeki [tj. Odry – przyp. K.U.]. A może tak się złożyło, że tutaj wielkie czyny i wiele ludzi, herosi, wodzowie, należeli zawsze do strony przegranej, przez co zignorowani zostali przez historyków i dziejopisów zwycięzców. Albowiem spisane dzieje są tworem pamięci tych, którzy zwyciężyli i swoje zwycięstwo mogli również zaznaczyć słowem. W dużej mierze to o słowo i o historię toczą się wojny, o to, kto ją napisze.⁴⁰

Jeśli doszukuję się tu rehabilitacji „złego ducha historii Pomorza” z utworu Żeromskiego, to dlatego, że Jakub-Smętek doskonale rozumie los tej krainy. Wie, że odjęto jej (także za jego sprawą, jeśli skojarzenie tego bohatera ze Smętkiem jest słuszne) własny język, że została wtrącona w milczenie, że można o niej mówić wyłącznie w obcym języku (najpewniej po niemiecku i po... polsku). Bo któżby chciał i potrafił wsłuchać się w „język wielkiej rzeki”? Składając hołd temu milczeniu i zjawom niewyrażalnej przeszłości, Jakub w istocie sugeruje niemożność jej przekładu na jakąkolwiek historię i jakąkolwiek opowieść.

Nieobecność i niemożliwość „prawdziwej” historii zaznacza się w *Wielorybie* jeszcze inaczej. W ten mianowicie sposób, że prawie wszystkie zamieszczone tu przytoczenia są mistyfikacjami, fałszywe atrybucje zaś, wskazujące na rzekomego autora, tytuł, pierwodruk, archiwum lub bibliotekę (z numerami sygnatur) w istocie pozwalają sfalsyfikować i ujawnić mistyfikujące zabiegi. Rzekome przytoczenia, choć w strukturze utworu funkcjonują jako właściwe cytaty, zostały oczywiście – w mniej lub bardziej udany sposób – sfingowane. Ich dyskretnie zaznaczana fikcyjność zwraca uwagę na wtórny, naddany charakter wszelkich sensoproduktywnych strukturyzacji.

Jeśli te fikcyjne dokumenty cokolwiek dokumentują, to w najlepszym razie świadomość ich fikcyjnych autorów, ich pojmowanie historii i relacji między tym, co historyczne, a tym, co literackie. Układ niby-dokumentów w utworze sprawia przy

³⁹ *Wieloryb. Wypisy źródłowe*, Gdańsk 1998, s. 329. Wprawdzie Jakub zaokrętował się w Kolonii, lecz przecież Smętek Żeromskiego mógł w tym porcie przesiąść się na „Tarana Bałwanów” z „Albionu”, na którego pokładzie wcześniej opuścił Gdańsk. Poszlaką przemawiającą za tym, iż autor *Wieloryba* figuruje tu polemikę Conrada z Żeromskim byłyby też daty powstania obu tekstów. Jak pamiętamy, utwór Żeromskiego ukazał się w roku 1922, natomiast rzekomy tekst Conrada pochodzi jakoby z roku 1924.

⁴⁰ Ibidem, s. 332.

tym, że mamy tu do czynienia z „kroniką” historycznych praktyk narracyjnych. W części pierwszej – od ksiąg świętych, przez archaiczną epikę, średniowieczne kroniki, aż po romans rycerski, jego jarmarczną wersję i parodię w duchu Cervantesa. W części drugiej, obok stylizacji na utwory literackie z epoki, znajdziemy fragmenty powieściowe. Wreszcie w części trzeciej na scenie pojawi się kilka odmian współczesnej prozy powieściowej, przede wszystkim – popularnej (powieść sensacyjna, powieść *fantasy*, romans z elementami pornografii), ale też jej wariant „eksperymentalny”. Całość wieńczy komiks. Fragmentom literackim towarzyszą „właściwe” dokumenty, które również mają swoją historię: od zapisków podróżników i korespondencji dyplomatycznej po notatki dziennikarskie i raporty służb specjalnych. I jeszcze świadectwa historiograficzne, poczynając od starodawnych kronik, a na współczesnych opracowaniach i studiach kończąc. Przy czym teksty literackie i nieliterackie występują na tych samych prawach, zapośredniczając się wzajemnie i oświetlając nie tylko wtedy, gdy ich przedmiotem są te same zdarzenia.

Dzięki autoprezentacji tych i wielu innych gatunków literackich, użytkowych i historiograficznych, *Wieloryb* przyjmuje postać obiektu metagenologicznego, *k r o n i k i g a t u n k ó w*, ze szczególnym uwzględnieniem dziejów form narracyjnych i odmian powieści. Historia epiki rozciąga się tutaj od eposu po komiks. Jako metapowieść utwór dokumentuje narodziny, proces dojrzewania i degradację gatunku, który obecnie pozostawałby żywy jedynie w postaci trywialnej prozy rozrywkowej.⁴¹ Wszelako metapowieść – analogicznie do proklamowanej swego czasu przez Johna Bartha „literatury wyczerpania” – byłaby zarazem odpowiedzią na tę degradację. Oznacza ona bowiem powrót do opowieści po jej „odczarowaniu”, utracie wiary w możliwość reprezentacji. Jak widać, lekcja modernizmu (zwłaszcza jego awangardowego skrzydła) nie została tu zapomniana. Lecz nawet jeśli opowieść nie mogłaby niczego wyrazić, to i tak mówiłaby coś o nas, o naszej niezgodzie na własną skończoność.

Jedno jest pewne, cokolwiek miałyby oznaczać „literatura wyczerpania”, nie oznacza końca opowieści. Każe nam ona raczej oczekiwać niespodzianek. Narracyjnych niespodzianek.

⁴¹ Spośród recenzentów *Wieloryba*, uwagę na ten aspekt utworu zwrócił uwagę przede wszystkim Marek Wilczyński, *Klucz do „Wieloryba”*, „Czas Kultury” 1998, nr 5.